

EL DISCURSO DE LA AUTOHUMILLACIÓN EN LOS CORTEJOS DEL DIABLO

Por Gabriel Alberto Ferrer

El autor de este artículo propone analizar en la novela *Los Cortejos del Diablo* las formaciones discursivas como la autohumillación, la confesión y el chisme, de dos periodos históricos recreados estéticamente: la época de la Inquisición y la sociedad contemporánea del escritor Germán Espinosa.

Palabras claves: sociocrítica, formaciones discursivas, novela histórica.

L'auteur de cet article nous offre une analyse sociocritique de l'oeuvre de Germán Espinosa, «*Los Cortejos del Diablo*». Il étudie les formations discursives telles que celles de la confession, de la autohumiliation et de la rumeur, issues de deux époques historiques différentes, l'Inquisition et la société colombienne contemporaine que l'écrivain a recréées esthétiquement.

Mots-clés: sociocritique, formations discursives, roman historique.

In this article, the author analyzes Germán Espinosa's novel, «*Los Cortejos del Diablo*» within the framework of sociocriticism. He relates discourse formations such as self-humiliation, confession and gossip during the period of Inquisition and present-day society.

Key words: sociocriticism, discourse formations, historical novel.



En los estudios literarios la preocupación por el discurso ya había sido planteada por la semiótica narrativa como categoría que, al lado del relato y la historia¹ integra una estructura, con poder descriptivo capaz de establecer la diferencia entre los hechos contados y la manera como se relatan. Mucho antes, el Formalismo Ruso había puesto interés sobre la enunciación en la obra literaria como tema de investigación, relacionado con los contextos socioculturales. Así pues, se destaca el trabajo de Eikhembaun que registró en interpretó los géneros de la oralidad cotidiana en el cuento de Gogol y los del joven Bajtín quien, sin pertenecer al Formalismo Ruso, desarrolló una teoría del discurso y sus implicaciones ideológicas en la obra de Dostoievski y de Rabelais, la cual difiere de los enfoques semiótico narrativos por dicho tratamiento socio-ideológico.

Actualmente la sociocrítica ha retomado esta unidad, adoptándola como una herramienta de análisis bajo la denominación de formación

discursiva, ligada a las prácticas sociales e ideológicas de un grupo, en el espacio de una relación intertextual que vincula la producción estética al contexto social donde se encuentra su génesis y motivación.

Este enfoque resulta eficaz en el estudio de la novela contemporánea, puesto que permite con frecuencia elucidar la voces, característica inherente de su estructura. Especialmente en la novela histórica, por cuanto ésta pone en simetría tres discursos: el cotidiano, el estético y el histórico; cada uno de ellos con su complejidad enunciativa e ideológica. Efectivamente, esta clase de novela presenta

un perfil especial puesto que problematiza periodos, formaciones discursivas, sociales e ideológicas de

las épocas tomadas como material específico de la ficción y de la época del autor. Tal es el caso de *Los Cortejos del Diablo*, cuya temática es la historia de la Inquisición en Cartagena de Indias en los siglos XVII y XVIII, transformada con imágenes, significaciones y discursos que se entrelazan a visiones del mundo específicas.

La novela se caracteriza por pantallas narrativas a través de las cuales se filtran formaciones discursivas como la confesión y la autohumillación, el chisme, la plegaria, los conjuros y un discurso irónico satírico;

Sin embargo, su autor, Germán Espinosa, se ubica en el siglo XX, luego surge una inquietud: ¿cómo se ponen en equilibrio estas épocas? ¿cómo las visiones del mundo correspondiente a grupos sociales de los periodos históricos se vinculan o revelan estéticamente en la contemporaneidad del contexto ideológico del autor? En este punto vale la pena iniciar con la hipótesis que argumentaremos en este trabajo: *Los Cortejos del Diablo* pone a dialogar discursos, ortodoxo y heterodoxo - pertenecientes a los periodos recreados - cuyos valores se invierten hasta confundirse, eliminando las fronteras entre las ideologías que en ellos subyacen; ésta situación refleja los estados de la sociedad contemporánea cuya anarquía aniquila cualquier vestigio de identidad; una realidad en la que todo posee doble fondo y el individuo, el hecho y el objeto terminan convirtiéndose en opuesto.

La novela se caracteriza por pantallas narrativas a través de las cuales se filtran formaciones discursivas como la confesión y la autohumillación, el chisme, la plegaria, los conjuros y un discurso irónico satírico; éstos se expresan mediante múltiples voces que crean narrarios conmutables, varia-

bles. Es el caso de la voz de Juan Mañozga, cuyo discurso sufre una difracción hacia: su propia conciencia "Mañozga, tú sabías darte maña" (LCDD:14)², hacia Dios "Elí Elí lamma sabach tani a tu súbdito fiel... y lo dejás sin un maraverí" (LCDD: 17), y hacia Luis Andrea "Sí, Luis Andrea, fue quizá porque recién llegado a estas tierras de lucifer yo vivía obsesionado por la idea de verme labrado mi propio infierno" (LCDD: 14). Este punto de vista narrativo se entremezcla con otro que pretende ser el hilo y la voz conductora de la historia y evaluadora de los personajes, además de servir de pantalla a otras voces entre las cuales pierde autonomía. Estas ideas pueden verse en la novela a través del análisis discursivo, como por ejemplo los rasgos satíricos e irreverentes adoptados por Juan de Mañozga, bajo la voz orientadora, que ofrece al lector la ilusión de escuchar al personaje. Otro ejemplo que ilustra esta estrategia es la historia de Catalina Alcantará, la cual aparentemente es contada por la voz conductora del relato, pero que al ser analizada revela el verdadero enunciativo, el pueblo, cuyo discurso del chisme impone huellas dadas bajo expresiones y selecciones de palabras típicas



de este género, entre otros. “los menos discretos aseguraban que”; “la verdad es que”; “y que”; “por supuesto”; “no bien se supo que”; “jamás se pudo demostrar nada concreto, pero un negro escapado”, “ lo cierto es que”; “cierta vez”; “suponían por ejemplo”, etc. Además de estos enunciados, este género aparece con una estructura en enumeración que evoca la retahíla.

La novela gira en torno al personaje, el inquisidor

Juan de Mañozga, quien agoniza y en la antesala de mi muerte focaliza su vida. En este contexto surge

la confesión y la predicación en las cuales se gesta la autohumillación. Estas formaciones discursivas resultan claves, pues apuntan a formaciones socioideológicas. La novela se ubica en la época de la Inquisición, caracterizada por una serie de prácticas sociales entre las que se destacan las torturas operadas en los acusados de hechicerías, quienes, ante el tribunal de la inquisición o ante el confesor, debían realizar una autobiografía

escrita u oral en la que no sólo confesaba sus delitos, profanaciones y pecados, sino que además llevaban a cabo una degradación de su propia imagen mediante insultos o expresiones de autohumillación, es lo que Edmond Cros denomina, con respecto a *El Buscón y el Guzmán de Alfarache*, la profanación de la imago o práctica de la autohumillación. Estas prácticas discursivas obedecían a formaciones sociales específicas, a

con respecto a El Buscón y el Guzmán de Alfarache, la profanación de la imago o práctica de la autohumillación. Estas prácticas discursivas obedecían a formaciones sociales específicas, a saber, una estructura social represiva que buscaba el mantenimiento del orden teocrático.

saber, una estructura social represiva que buscaba el mantenimiento del orden teocrático. De este modo, *Los Cortijos del Diablo*

resulta ser una novela cuya poética se vincula a concepciones del mundo que subyacen y emergen en la lectura estética; en ella se entretajan, “un cierto número de expresiones y de esquemas lingüísticos de una práctica discursiva producida a su vez por prácticas ideológicas que marcan el texto”³.

Cabe anotar cómo estos valores sociales de la época de la inquisición se

invierten en la novela, puesto que siendo el confesor el inquisidor, éste último el confesado, el que asume el rol de acusado, por lo cual se le da a la práctica discursiva típica de este actante. El condenado a muerte poseía como interlocutor al confesor, ante el cual se autoimprecaba - y a Dios. Notemos que Juan de Mañozga asume el rol de condenado a muerte, pues agoniza, y tiene como oyentes -narratarios a Dios “Elí, Elí, Lamma Sabachtani” y al confesor, que en este caso u bajo la inversión de valores, es Luis Andrea, un brujo que fue condenado por Mañozga: “Sí, Luis Andrea, fue quizás porque, recién llegado a estas tierras de Lucifer, yo vivía obsesionado por la idea de haberme labrado mi propio infierno”, “Lo pienso, Luis Andrea y me amosco de estar elevándote esta plegaria...” (LCDD:19-20).

La autohumillación que sufre el inquisidor Mañozga aparece ante los dos narratarios: “¡Andrea, feudatario del Tártaro...! ¡Ah, bodoque de mí, del Mañozga de entonces, seguro de estar haciendo méritos ante sus muy católicas majestades para el pronto ascenso a la silla purpurienta! ¡Porrón, pachorrudo, zamuco de mí, hidemil veces sopenco, ...” (LCDD: 18).

En la novela notamos que la diversidad de discursos, la confesión-autohumillación, del chisme, de la plegaria, del conjuro y de la ironía se conjugan, en el nivel textual, y el extratextual. El chisme, por ejemplo, está ligado a la autohumillación en la medida en que era una práctica discursiva que surgía antes de la captura del acusado y durante la tortura en manos del inquisidor; recordemos que el castigo físico al que era expues-

Santa Bárbara (1740)
Pedro Laboria



Gabriel Alberto Ferrer

to el condenado se exhibía en una especie de escenificación, como escarmiento o ejemplo para la comunidad; esto generaba el rumor, el comentario. Además, tal como Espinosa lo expresa con respecto a Catalina Alcantará, la comunidad se daba a la tarea de crear numerosas historias herejes alrededor de un personaje, lo que originaba el señalamiento por parte del tribunal de la inquisición y la correspondiente tortura del acusado. El chisme está ligado pues, a las otras prácticas como la confesión que buscaba la autohumillación y reconocimiento de la culpa, y la predicación realizada por el padre espiritual con el fin de lograr arrepentimiento del acusado. Pero en *Los Cortejos del Diablo* también encontramos otros actos verbales como el conjuro y el discurso irónico, que se ubican en el extremo de la ideología católica, pues son de origen pagano. En el primero se expresa la confluencia de los discursos religioso, filosófico y científico, mediante una pantalla narrativa creada a través de la voz conductora del relato; se trata del punto de vista del alquimista, Mardoqueo Crisoberilo:

“Es la salamandra ardiente, se consigue mediante la purga, la sublimación,

la calcinación, la exuberación, la fijación, la solución, la putrefacción,...” (LCDD: 30).

En este aparte de la novela también percibimos el discurso irónico que desentroniza mediante la ridiculización de la existencia de Dios; se habla de la uña del dedo gordo del pie de Dios como el hecho real y científico; nótese el uso de la imagen de la zona baja del cuerpo y la última parte del cuerpo. La voz que orienta el relato nos cuenta mediante un discurso burlesco cómo el alquimista murió de la gangrena en el dedo:

“Mardoqueo Crisoberilo murió poco después de un uñero que, tras gangrenarle el dedo gordo del pie derecho, dejó introducir al organismo la bacteria del tétanos...” (LCDD: 36).

El discurso burlesco se complementa con la numeración satírica que aparece en varios apartes de la novela y que posee recursos fonéticos como la cacofonía, típica de la tradición oral: “ni adopcionista, ni montañista, ni donatista...”. En ocasiones las enumeraciones forman parte de las plegarias-conjuros que mezclan hasta confundir los mundos divinos y demoníacos: Tártaro...infierno, infierno—con el cuerno sempiterno,...

¡Quién me ha mandado, Dios mío, quién, quién! El propio Mañozga usa esta confusión de visiones y discursos.

En síntesis, la novela está atravesada por formaciones discursivas que se sitúan en un intertexto; los recursos poéticos recreados por Germán Espinosa no aparecen dispuestos de modo fortuito, sino que obedecen a ideolo-

gías inscritas en los niveles subyacentes de la narración y de la historia contada. Indudablemente, *Los Cortejos del Diablo* es una obra con una característica importante, a saber, la diversidad de discursos, que argumenta el doble como artificio estético (doble discursivo, doble narrativo, doble ideológico), además de postular una poética propia, en este análisis.

El Obispo (1968)
Jorge Cárdenas



CITAS BIBLIOGRAFICAS

- 1 Al respecto ver a BARTHES, Roland. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Y a GENETTE, Gérard. *Figures III*. París : Seuil, 1970
- 2 Las citas que aquí aparecen son tomadas de la edición de Oveja Negra. ESPINOSA, Germán, *Los Cortejos del Diablo*. Bogotá; 1985. Pags. 163. En adelante usaremos la sigla LCDD.
- 3 CROS, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid : Gredos, 1996; pag. 79.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Ronald. *Análisis Estructural del relato*. Buenos Aires : Tiempo Contemporáneo, 1970.

GENETTE, Gerard. *Figuras III*. París : Seuil, 1970.

BAJTIN, Mijail. *La Problemática de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986; 379 p.

_____. *La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona : Barral, 1971; 430 p.

CROS, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid : Gredos, 1983; 309 p.

ESPINOSA, Germán. *Los Cortejos del Diablo*. Bogotá : Oveja Negra, 1985; 163 p.

NOTAS SOBRE EL AUTOR

Profesor de literatura de la Universidad del Atlántico



Desintegración (1950-60)
Debora Arango

